

изломах главной партии (по сюжету — подготовка казни), другое — в выразительном, полном страдания и любви вокализе побочной. На столкновении полярных образов основана разработка (путь на Голгофу с воспроизводимыми компьютером и синтезаторами ударами бича, стонами, окриками страдания). В эпизоде смерти Христа на первый план, естественно, выходит побочная тема, преобладает она и в репризе (Вознесение с доносящимися с космических высот заклипаниями), но в целом произведение оставляет ощущение горечи. Путь к духовному очищению, к торжеству добра и справедливости еще долг и тернист...

Вот и наш очерк трудно закончить мажорным аккордом (хотя основания для него, казалось бы, есть — начать с еще недавно казавшейся фантастической возможности опубликовать подобный материал!). Что-то мешает радоваться. Вероятно, ощущение, что при развитии, скажем так, некоторых тенденций скоро некому будет ни петь, ни слушать еврейскую музыку. Зачем тогда писать и читать о ней?

Попытаемся все же сохранить оптимизм. И в Испании ведь, откуда евреи были изгнаны еще в средние века, сберегаются в качестве заповедных мест дома и кварталы их некогда «компактного проживания». В Кордове установлен памятник Маймониду. Не исключено, что когда-нибудь и в наших краях заинтересуются обитавшей здесь «этнической группой» (строго научную терминологию надо соблюдать). Решившие все иные проблемы ортемки вдруг да полюбозытствуют: а была ли своя культура у этого загадочного племени? Так что какие-то шаги — добрые, конечно, — нужно и предпринять, и приветствовать. Какую-то память о себе не следует оставлять.

И движение в этом направлении есть. К родной сфере обратились, причем весьма успешно, Злата Кач. Борис Дубоссарский, Александр Сокирянский. Событием в художественной жизни Кишинева стал концерт еврейской музыки в Органном зале, участие в котором принял многонациональный, (я не оговорился!) отряд прекрасных исполнителей: филармонический Камерный оркестр во главе с Евгением Самойловым, виолончелист Рон Жосан, тромбонист Михаил Дубирный, трубач Сергей Бенгельсдорф. Не услышали мы, к сожалению, голоса безвременно ушедшего из жизни замечательного певца Бориса Раисова (в миру Бориса Раисова) — первого и незабываемого интерпретатора «Обработок еврейских народных песен» Биткина. Но эстафету достойно подхватила солистка Молдавской оперы Ирина Мишура. Планируются новые концерты. Что ж, может быть, не все еще потеряно?

Любовь Федянина

«Почерк — картина души» журнал "СМ" №2, 1991, с. 34-38

Бакир Баяхунов — дунганский композитор, живущий в Казахстане, — пришел в профессиональную музыку лишь в двадцатилетнем возрасте. Учился сначала у К. Кужамьярова в Алма-Ате, затем у М. Чулаки в Москве. Столичные концерты, выставки, архитектура вошли в багаж культурных впечатлений композитора, позднее сказавшись самыми неожиданными знаками глубокого усвоения духа российского города. Своеобразие таланта Баяхунова проявилось уже в самых ранних сочинениях (среди них — Вокальный цикл на слова поэтов Азии, Струнный квартет). Однако за годами учения последовал период активного и самостоятельного поиска, долгого «пути к себе». Сам композитор отмечает, что тогда, как и позже, почти не писал прикладной музыки, много работал в области музыки оркестровой, создал, в частности, ряд произведений для струнного оркестра. Серьезное увлечение классической и современной полифонией привело к углубленному изучению современных техник композиции. В тот же период определяется творчески многомерный подход к фольклору — стремление освоить традиционную музыку Востока в самых различных жанровых и структурных проявлениях. Широка накопленного в данной области опыта позже возвысится до сложных форм синтеза многообразных фольклорных истоков в пределах одного сочинения. Иначе говоря, за таким «количественным» освоением придет и открытие смысловой глубины традиционной восточной музыки, что существенно обогатило содержательную сторону оригинальных сочинений Баяхунова.

Три его симфонии (соответственно, 1980, 1987 и 1989 годы) имеют общую судьбу. Приходится с сожалением признать, что они известны пока только узкому кругу знатоков современной симфонической музыки¹. Между тем, партитуры эти заслуживают большего, ибо они внесли значительный вклад в развитие многонациональной симфонической школы Казахстана. Каждая по-своему интересна. В Первой заметно увлечение композитора техниками современного письма — он применяет здесь, в частности, тип серийной организации («ритмическую серию»), экспериментирует с обертоновым звукорядом. Тонкий фактурный рисунок Второй вызывает ассоциации с монохромной восточной живописью. Третья симфония — поиски нового в области синтеза разнонациональ-

¹ Федянина Любовь Даменовна окончила Московскую консерваторию у М. Сабининой в 1968 году. Преподаватель Алма-Атинской консерватории.

² См., например: Измайлова Л., Бакир Баяхунов. — В сб. «Композиторы союзных республик», вып. 6, М., 1988; Шубина С., Первая, Вторая симфонии Б. Баяхунова. Материал для учебника «История казахской музыки». Рукопись.

ного, а
ционной
и кий
сложной
самым
мира.

Пожал
зителя.
наиболее
тых ослу
но шовни
архаике.

Открыт
симфониз
с тем, и
лым ряд
так и за
опыт твор
ведениях
Прибалти

Так, в
сочинения
торами К.
ния призн
ной форм
тальной м
эти два н
щее суще

концепция
Такова.
симфония
цитируемы



ного, а также в соединении разных сфер традиционной восточной музыки; песня, рага, маком и кюй слиты воедино и положены в основу сложной звуковой среды симфонии, отражая тем самым новый, синкретический аспект видения мира.

Пожалуй, из всех крупных сочинений композитора, Вторая симфония представляется мне наиболее органичной. Она будто вышла из забытых ощущений народной традиции и одновременно словно растворилась в возрождаемой старине, архаике.

Открывая, быть может, новое направление симфонизма в Казахстане, это сочинение, вместе с тем, имеет, конечно, родственные связи с целым рядом явлений как в самой республике, так и за ее пределами. В нем нашел отражение опыт творческой переработки фольклора в произведениях композиторов Казахстана, Средней Азии, Прибалтики...

Так, в симфонических циклах и одночастных сочинениях, созданных в разное время композиторами Казахстана, сложилась традиция соединения признаков «общевропейской» инструментальной формы и кюя — ведущего жанра инструментальной музыки казахов. В разных отношениях эти два начала составляют единство, определяющее существо новой симфонической формы, ее концепцию.

Такова, скажем, получившая широкое признание симфония «Жигер» Г. Жубановой. Опираясь на цитируемый материал — кюй Даулеткерей, — она

формирует в симфонии модель нового видения мира. Фрагменты музыки знаменитого кюйши воспринимаются здесь как фрагменты живой народной культуры, которая сплетается с культурой общеевропейской и мировой.

Нечто сходное мы наблюдаем и во Второй симфонии Баяхунова, где, правда, современность предстает лишь опосредованно, и, напротив, «старое», в корнях культуры скрытое, «всплывает», становится доминирующим.

Композитор отнюдь не навязывает слушателю очередной миф о прошлом. Он ведёт, кажется, одним лишь наитием в воссоздании подлинного облика старины. Говоря точнее, для него это и не старина, а нечто кровное, интуитивно прорисовывающееся сквозь различные напластования «будней». Внешним толчком и «ариадниной нитью» в этом обратном движении к себе послужили не только мелодии цитируемых песен, но и их тексты, которые несомненно помогли воссоздать живую пластику как бы изображаемого мира².

Казалось бы, включение, пусть и в качестве подтекста, песенного слова с его персонажами и сюжетами, должно было обусловить линейную и восходящую устремленность развития симфонической формы, привести к преобладанию временного аспекта над пространственным, иными словами, ориентировать композитора на модель симфонии-драмы.

Надо сказать, что Баяхунов не стремится вовсе уйти от такой предопределенности и включает характерные элементы, указывающие на традицию. Признаки музыкальной драмы (например, трехчастный цикл с финалом-итогом) присутствуют, но не доминируют. Господствуют в симфонии отнюдь не драматические коллизии, не динамичная устремленность к концу-исчерпанию. Напротив — царит эпическая статика. Симфония словно про я в л я е т некое пространство, свободно обозреваемое с различных точек. Преобладающие в форме строфичность и вариантность делают все разделы в принципе равноправными — ничто не выделяется, заслоняя собой другое, все главное и, одновременно, неглавное.

Более того, пространство симфонии организовано по особым законам. В нем как бы отсутствует объем и, напротив, подчеркивается двухмерность. Главными координатами оказываются «низ» и «верх». Смещение материала в этих пределах — чаще тематических фрагментов, но не самих тем, — обладает смысловой значимостью. Благодаря таким смещениям создаются отношения диалогичности, но это диалог особого рода: раз-

² О сюжетности здесь можно говорить, разумеется, лишь условно; сюжетная канва песен едва обозначена (таковы, например, «удары ночного колокола» в финале, отмечающие ритм времени и этапы развертывания песенного сюжета). В целом — композитор особенно подчеркивает это обстоятельство — им отобраны песни лирического цикла, повествующие о жизни и становлении любовного чувства.

виваясь в гибких границах целостной тематической структуры, он рождает ощущение взаимосопряжения и взаимопроникновения двух разнородных начал.

Все это напоминает живописный стиль Востока, каллиграфическую манеру письма, где линии отдается предпочтение, где именно ее выразительным движением создается пространство с его «рассеянной перспективой», несущей в себе «гармонию и одухотворенность». Человек становится частью этого мира и составляет с ним единое целое³. Уточним, что «олицетворением темного женского начала, связанного с землей (Инь.— Л. Ф.), является вода, олицетворением положительного, мужественного начала, устремленного к небу (Ян.— Л. Ф.), являются горы» (примечание 13). Разумеется, композитор прибегает к более привычной для современного восприятия, воспитанного на европейских традициях, «персонализации» регистровых зон, и верхний диапазон у него связан с выражением женского начала, нижний же — мужественного. Но складывающийся при этом рельеф весьма живописен, сбегаящие вниз или устремленные ввысь мелодические пологи создают именно тот изящный линейный ритм, к которому прибегают художники-каллиграфы для изображения символического в своей основе сюжета. Одновременно этот же мелодический рельеф легко очерчивает «фигуры». Приводим для наглядности начало симфонии:

В подобном — «креативном», творящем образ мира значении музыкальная фактура, в том числе и то ее свойство, которое можно было бы определить как «каллиграфию», предстает, конечно, не впервые.

Вспомним, в частности, изукрашенные фактурные рисунки в музыке Баха, например в теме «Гольдберг-вариаций». Не случайно именно в произведениях лейпцигского кантора, вершинных выражениях всех наследованных его эпохой культурных тенденций, исследователи находят такое большое количество «эмблем» — способов «графически», комбинацией звуков выразить некую абстрактную идею. «Эмблемы» — следствие увлечения каллиграфией на заре становления европейской художественной культуры, дошли и до наших дней;

³ Классическая живопись Китая (автор-составитель Л. Шмотикова), М., 1981, примечание к репродукциям 7. Далее в статье ссылки на цит. изд. даются в тексте номером примечания, указываемым в скобках.

их
ски
И
фон
непо
стов
тор
его
Кон
кал
фон
куль
«пра
иеро
эсте
лени
ши»
фии
лом
си, с
арти
иссл
кал
раж
очар
дени
ны
рису
О
наро
плас
комп
стро
соци
живу
да п
рит.
ност
И
факт
двой
боль
лич
моде
не.
монс
в сл
и фу

их новые образцы дополнили ряды «геральдически застылых» знаков прошлого⁴.

Исследуя истоки такого явления во Второй симфонии Баяхунова, разумеется, нельзя исключить непосредственного воздействия старых полифонистов, интерес к которым признает сам композитор (увлечение ими нашло отражение в таких его произведениях, как Прелюдия, хорал и fuga, Концерт для камерного оркестра). Вместе с тем каллиграфичность, присутствующая во Второй симфонии, несравненно ближе к известному явлению культуры Востока, в первую очередь Китая — «прародины» дунган. Как особый метод написания иероглифов, каллиграфия включена там в систему эстетических представлений и способствует выявлению миропонимания. «Почерк — картина души», — гласит китайская пословица. «В каллиграфии именно линия, то упругая, то острая, то ломкая, то широкая и свободная, подобно живописи, отражает настроение мастера, его темперамент, артистизм его натуры» (примечание 20). Тот же исследователь замечает: «По воззрениям китайцев, каллиграфия так же, как и музыка, является выражением эмоций: «Хотя она беззвучна, но ее очарование напоминает музыку; хотя ее произведения неподвижны, но их точки и линии прекрасны и напоминают движения хореографического рисунка» (примечание 12).

Обращение к линейным структурам дунганских народных песен, к их текстам, воскрешающим пластику традиционной образности, подсказало композитору то единственное, «графическое» построение музыкальной ткани, которое своей ассоциативностью устремлено к графике Востока, — живую выразительность мелодических линий, всегда прозрачные их сочетания, изысканный колорит, тяготеющий к монохромности, уравновешенность композиции⁵.

Итак, каллиграфичность как качество фактуры во Второй симфонии Баяхунова имеет двойные корни — европейские и в значительно большей мере восточные. «Игра» сходством и различием культур на уровне приема позволяет создать модель взаимодействия и в более широком плане. Таково, например, преобразование восточной монодии — прасновы звуковой ткани симфонии — в слоистую фактуру европейского типа, где есть и функциональный, гомофонический контраст го-

⁴ Говоря о каллиграфии в применении к европейской культуре, С. Аверинцев относит начало интереса к ней к позднеантичному и раннесредневековому периоду: «...поздняя античность, переходящая в средневековье, превращает букву из служебной фиксации звука речи в предмет особого любования и преклонения, в сакральную вещь, которая имеет свое бытие, свою жизнь, свой впечатляющий облик» (Аверинцев С., Заметки к будущей классификации типов символа. — В сб.: «Проблемы изучения культурного наследия», М., 1985, с. 299).

⁵ Замечу, кстати, что тяготение к «живописи» обнаруживается в творчестве композитора задолго до рассматриваемого сочинения. См., например, его оркестровую пьесу «Любимый Маву», которая известна и в другом варианте как Поэма для скрипки solo.

лосов, и их полифоническое равноправие, но при этом сохраняется ощущение изящного линейного рисунка самой монодии. (Дунганские песенные мелодии, основа Второй симфонии, пронизывают всю ткань: фрагменты мелодии — ведущие линии, они же являются и фоном, вторя, продолжая, досказывая начатую мысль.)

Ткань всегда наглядна и живописна, при этом «изобразительность» в ней подчинена общему принципу экономии средств. Сохраняется и типичное для восточной живописи соединение наглядности и символичности, благодаря чему возникает характерная двойственность: трудно решить — диалог ли это живых голосов или «рисунок» типа «горы и воды» со свойственным ему контрастом рельефа и своеобразной диалогичностью Инь и Ян.

В то же время «рисунок» — это чудо живой пластики — имеет весьма определенно выраженную конструктивную основу. Он выращен наподобие кристаллических структур: легко угадываются его составляющие сегменты — полифонические производные основного формующего элемента ткани⁶. Таким образом, параллельно принципам каллиграфии Востока, требующим гармонии между наглядностью и символичностью, работает европейская установка на мотивное структурное построение в духе баховских эмблем, минующее, однако, их «геральдическую» плотность смысла.

Можно привести еще один пример нерасторжимости разнокорневых начал каллиграфии, на этот раз из области «крупного плана». Речь идет о форме финала трехчастной симфонии, о том «большом каллиграфическом знаке», который возникает из соединения разных композиционных ритмов.

Здесь есть целый ряд сонатных признаков, среди них — двойное тематическое сопоставление в крайних разделах, «мотивная работа» в среднем, но эти признаки складываются как бы помимо основного ритма формы, отвечающего скрытому лирическому тексту цитируемого песенного материала. (По признанию композитора, он не планировал написать нечто в сонатной форме. Последняя возникла как бы сама по себе, спонтанно.)

Сонатная форма, ставшая здесь знаком и обращенная в этом качестве к широкому кругу явлений европейской симфонической музыки, как бы вписана наподобие «эмблемы», символа в другую форму, рожденную иной «чувственностью» поэтических образов. Однако отношениями противоречия эта связь не исчерпывается. Ряды формообразования — один, по-европейски тяготеющий к знаковости, другой, по-восточному обращенный к наглядности выражения смысла — и противоположны, и едины (подобно сочетанию живописи

⁶ Интервал терции организует, например, тему флейты из первой части симфонии. В других темах применяются квартная или секундовая интонации. Подобного рода приемы тематического конструирования близки, очевидно, технике микрополифонии, известной по опусам Д. Лигети, Л. Ноно...

и каллиграфических надписей в композиции полотен восточной традиции).

В достаточной степени показательна и «преодолеваемая монохромия» инструментовки симфонии. Так, в первой части ведущими и солирующими оказываются деревянные духовые инструменты. Во второй господствуют струнные. Финал же соединяет тембры, усиливая диалогичность. В сведении к единству поначалу разъединенного также угадывается символика взаиморастворения Инь и Ян. Этот прием — один из сильнейших в достижении единства цикла: части симфонии уподобляются живописным листам или свиткам, предназначенным для одновременного рассматривания. Динамизм этому ряду тождественных «вещей» и придает конечное суммирование признаков, слияние противоположных черт...

Евгения Скурко

В русле «новой волны»

Середина 70-х годов в истории башкирской профессиональной музыки явилась рубежом явного стилового перелома. По-прежнему активно работают композиторы старшего поколения: Х. Ахметов, З. Исмагилов, Р. Муртазин и другие, развивающие на национально-языковой основе традиции русской классической музыки XIX века. Одновременно на авансцене появляются Л. Исмагилова, Е. Земцов, Д. Хасаншин, Р. Касимов... Некоторые из них были выпускниками московских музыкальных вузов, другие прошли школу Казанской консерватории или только что открывшегося Уфимского института искусств, но так или иначе их художественный, творческий мир формировался под влиянием «властителей композиторских дум» XX века: Шостаковича, Бартока, Стравинского, композиторов нововенской школы.

В творчестве Роберта Газизова — одного из значительных и интересных композиторов «новой волны», — как в фокусе, концентрируются магистральные линии ее стилистических поисков.

...В 1968 году бывший выпускник механико-технологического факультета Уфимского авиационного института, инженер с шестилетним стажем, Газизов поступил на заочное отделение теоретико-композиторского факультета Казанской консерватории в класс профессора А. Лемана, а в 1973-м завершил музыкальное образование в Уфимском институте искусств в классе профессора З. Исмагилова.

Резкий поворот от «физики» к «лирике» не был случайным в жизни почти тридцатилетнего, духовно зрелого, сложившегося человека. Как утверждает сам композитор, уже студентом авиационного института он твердо знал, что станет

Классический китайский рисунок предполагает особый навык его чтения — узнавания скрытого смысла за внешней незатейливостью изображаемого. Система символических значений открывается и за простым основанием Второй симфонии Бакира Баяхунова. «Видимое» — цитируемый песенный комплекс — есть лишь способ выражения сущностного. Присутствием истины в ее незыблемости, в ее непреходящем значении определяется эпика симфонии, ее господствующая пространственность — синоним вечности. В эту вечность погружается быстротечное время с его суетностью, исчезающей пульсацией событий. Остается лишь истина — бесценное откровение, дар за верность себе.



музыкантом, много играл в художественной самодельности, а по окончании института возглавил самодельный эстрадный ансамбль, вскоре ставший известным в Уфе. Затем, работая преподавателем начертательной геометрии в техническом вузе, Газизов окончил заочное отделение теоретико-композиторского факультета Уфимского училища искусств. Параллельно формировались и музыкальные привязанности. Его кумиры — Пёрселл и Бах, Моцарт и Чайковский, Стравинский и Барток, а из современников — Р. Шедрин.

Художественное мышление композитора складывалось под влиянием и других, не только музыкальных явлений современного искусства. Его любимым художником — Сальвадор Дали. В литературе Газизов увлекается американской научной фантастикой, творчеством братьев Стругацких, в кине-